

L'effet parodie chez Flaubert

Graham Falconer

Volume 19, numéro 1, printemps-été 1986

La parodie : théorie et lecture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500744ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500744ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Falconer, G. (1986). L'effet parodie chez Flaubert. *Études littéraires*, 19(1), 103–124. <https://doi.org/10.7202/500744ar>

L'EFFET PARODIE CHEZ FLAUBERT

graham falconer

Abstract: *Madame Bovary does not seem at first to have much to do with parody. It has passages however that are clearly ironic. This article proposes to situate Flaubert's novels at the limits of parody by studying such textual procedures as the signifier/signified relationship, «em-(barde)age», etc.*

Dans un passage clé du *Docteur Faustus*, de Mann, Adrian Leverkühn, artiste pour qui les formes traditionnelles d'expression artistique sont épuisées, s'entretient avec un inconnu mystérieux, d'aspect plutôt méphistophélique, de la stérilité qui menace le créateur moderne, nécessairement trop conscient des traditions et des procédés artistiques qui sous-tendent son activité. Cette conscience, au lieu de le paralyser, pourrait-elle se transformer en ironie revivifiante, ironie qui ne serait pas seulement un refuge, une consolation mais une source de nouvelles forces créatrices ? Question centrale à toute discussion de notre modernité, que Mann n'a cessé de poser, sous diverses formes, par l'intermédiaire de ses personnages et de son style. Jouer consciemment avec des formes démodées, serait-ce le moyen de les revivifier ?

ICH: (c'est Leverkuhn qui parle, à la première personne) Mann könnte das Spiel potenzieren, indem man mit Formen spielte, aus denen, wie man weiss, das Leben geschwunden ist.

Hypothèse séduisante, dont on sait l'importance pour l'auteur, mais qui laisse l'interlocuteur satanique sceptique :

ER: Ich weiss, ich weiss. Die Parodie. Sie könnte lustig sein, wenn sie nicht gar so trübselig wäre in ihrem aristokratischen Nihilismus. Würdest du viel Glück und Grosse von solchen Schlichen versprechen ? (Je sais, je sais. La parodie. Elle pourrait être amusante, s'il n'y avait son nihilisme aristocratique. Est-ce que tu comptes réaliser quoi que ce soit de joyeux, de grand, en t'inspirant d'aussi tristes supercheries ?)

Cet échange de vues nous mène au cœur des débats traditionnels sur la parodie, genre mineur selon certains historiens, basé sur des jeux de forme amusants mais superficiels et insignifiants, alors que pour d'autres elle serait à l'origine de certains types de progrès, de certaines évolutions dans l'histoire littéraire, grâce à son incontestable force de catalyseur. Mais, dans le contexte de notre enquête collective, la discussion entre Leverkuhn et Satan (si c'est bien Lui) sert aussi à rappeler que le mot parodie qui, au XVII^e et XVIII^e siècles, désignait un genre spécifique, bien distinct des genres voisins (la satire, le burlesque, le pastiche), est employé de nos jours de façon beaucoup plus approximative, à peu près comme synonyme d'ironie générale. Artistes et critiques, au XX^e siècle, y ont recours aussi volontiers les uns que les autres ; les premiers parce que le geste parodique rend moins oppressive, sans doute, la conscience qu'ils ont de leur propre activité, en leur permettant de la mettre à distance ; les seconds comme équivalent de ces guillemets d'intonation ou (dans le monde intellectuel anglo-saxon) du petit geste digital (l'index et le médius des deux mains) grâce auquel l'ironie peut être introduite dans un segment de discours oral. Face à ce flottement terminologique, une certaine précaution s'impose : je ne serai pas le seul ici, sans doute, à commencer par des avertissements. Mais avant de les lancer, deux mots d'abord pour me situer parmi les spécialistes ici réunis. La plupart d'entre eux ont d'ores et déjà, dans leur bagage, un fonds de réflexion théorique ; pour cerner le thème commun, ils partent d'une idée générale, comme la notion d'intertextualité. D'après les seuls titres des textes, ils doivent se sentir plutôt à l'aise, dans le bain collectif, y étant déjà, avec la

certitude (du moins affichée) que leur sujet existe ; alors que « l'effet parodie chez Flaubert », avouons-le sans ambages, je ne suis pas tout à fait sûr de ce que cela peut bien être. Mes propres recherches — sur l'ambiguïté flaubertienne et les origines de la modernité littéraire en général — m'obligent à jouer un rôle un peu différent, celui du braconnier qui, au lieu d'apporter quelque chose à la fête, tient surtout à emporter quelque chose. Mais puisque les commentaires venus de la ligne de touche, généralement impertinents comme le savent les fanatiques du sport, ne sont pas nécessairement sans pertinence, qu'il me soit permis, de ma position un peu marginale, de commencer par quelques mots d'avertissement terminologique, qui pourraient aider à mieux définir le sujet que l'on va traiter.

Dans le passage précité du *Docteur Faustus*, il est évident que l'interlocuteur du héros ne pense pas à la parodie au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire à une qualité inhérente, mais plutôt à un geste ironisant (ou parodiant) plus ou moins conscient de la part de l'artiste, comme lecteur ou interprète d'œuvres antérieures. Dans un compte rendu qu'il a rédigé des *Lemmings* (d'Adolf Hatzfeld), rappelons que Mann emploie une tactique identique. Ce roman de 1923 s'ouvre par la description banale et typique (impardonnablement banale, selon lui, parce que trop typique) d'un paysage alpestre ; pour Mann, un tel style ne saurait être justifié aujourd'hui qu'au moyen d'une lecture au second degré, ironisante : « Das ist reine Parodie ». (C'est de la parodie pure.) À ce texte naïf rendu lisible par la seule réinterprétation d'un lecteur sophistiqué, Mann juxtapose un passage analogue de ses propres *Confessions du chevalier d'industrie Félix Krull*, pour en souligner le caractère *intentionnellement* parodique : « Es ist Spass, Spiel und Fiktion »². (C'est une fiction purement ludique.)

Si, pour entrer en matière, au lieu d'évoquer le nom d'un des grands maîtres d'ironie contemporains, j'avais cité un roman à l'eau de rose de la série Harlequin, tout le monde aurait conclu que j'étais en train d'ironiser à mon tour, on aurait automatiquement réécrit mon discours (ou du moins ma citation) dans un geste identique à celui de Mann réécrivant celui de Hatzfeld. Prise dans ce sens large, la parodie serait donc un procédé d'ironisation, une réécriture d'un type devenu

très familier dans l'art (et plus généralement dans la vie) du XX^e siècle. Tous ceux qui ont suivi les débats de la Chambre des Communes au sujet des émeutes de l'été dernier ont dû apprécier pourquoi les Anglais se vantent parfois d'être les grands spécialistes de ce type d'ironisation, tant les clichés de toutes sortes pleuvaient dru ; pour les réactiver (cf. le « potenziert » de Leverkühn), on n'a qu'à les citer : « C'est le travail d'une petite minorité d'agents provocateurs venus de l'extérieur » ; « cela ne reflète d'aucune façon le moral solide, le respect des lois de nos jeunes gens travailleurs » ; et, de la part de la Dame de Fer elle-même : « Je ne vois aucun rapport direct entre cette violence et le taux de chômage ». Le créateur de *Bouvard et Pécuchet* se serait régalé.

De toute évidence, il s'agit dans cet exemple d'un langage usé, mort, qui, pour être revivifié, n'a besoin que d'être arraché à son contexte et ainsi « rendu étrange ». Or, si on a pu utiliser le terme PARODIE, au XX^e siècle, pour décrire ce type de décontextualisation ou de réécriture ironique, nous n'y pouvons pas grand-chose, tout vocabulaire d'agression rhétorique étant naturellement susceptible d'une telle inflation, comme on peut le constater en retraçant la fortune du mot ironie, lui-même affaibli par l'usage abusif que les romantiques allemands en ont fait, ou, plus proche de nous, celle de l'intertextualité, expression que l'on rencontre partout, utilisée de façon fort imprécise.

Cependant, si nous prétendons esquisser ici, même de la manière la plus approximative, l'histoire et la théorie de la parodie, ne convient-il pas de distinguer entre des cas comme ceux que je viens de considérer chez Mann, où l'attitude moqueuse est imposée du dehors, par un observateur ironique qui déforme le texte parodié (même s'il ne fait que le citer) et la parodie proprement dite, où cette attitude est déjà inhérente au texte parodiant ? Pour ma part (et pour en finir avec ces remarques préliminaires), il me semble que, pour qu'il y ait parodie, on doit se trouver en présence de trois facteurs préalables :

- D'abord il doit s'agir de DEUX textes, que sépare et que relie à la fois un *Zwischenlage*, un entre-deux critique qui est en même temps (pour reprendre la terminologie d'Alleman) un *Spielraum*, un espace ludique³.

- Le ton moqueur, le sentiment que quelqu'un ou quelque chose est en train d'être visé, doit être suffisamment évident pour que plusieurs observateurs s'accordent à reconnaître sa présence. Sans cette base élémentaire de convergence d'opinions, c'est l'anarchie critique qui règne, puisque rien n'empêche le lecteur individuel de lire parodiquement n'importe quel texte ou fragment de texte.
- Enfin, entre la victime de la parodie⁴ et celui qui, comme auteur ou lecteur, la pratique, il faut qu'il y ait une certaine distance critique, pour que ce dernier, à la fin de l'exercice (et même durant l'exercice) se sente supérieur à ce, ou celui, dont le texte se moque.

Or, en s'en tenant à ces trois conditions ou critères de base, on a du mal à qualifier Flaubert d'auteur parodique, malgré quelques exemples de parodie incontestables, la notion très répandue de *Madame Bovary* comme une sorte de *Don Quichotte* modernisé, et bien sûr l'étrange virtuosité de *Bouvard et Pécuchet*, où tous les styles (comme tous les sujets) risquent d'être tournés en ridicule. À quelques rares éclats de sarcasme près, comme la description des romans que dévore Emma au couvent, avec leurs messieurs braves (mais qui pleurent comme des urnes), on n'a pas l'impression, en lisant Flaubert, qu'un genre littéraire spécifique est en train d'être ridiculisé. De l'ironie, certes, et des plus corrosives, mais dont la cible, comme la voix narrative elle-même, a tendance à s'estomper ; s'il fallait à tout prix la nommer, ce serait quelque chose de très diffus, comme l'écriture romanesque ou l'écriture tout court. (Bien sûr, si l'on admet avec Michel Butor⁵ que chaque roman est une réécriture de ceux qui le précèdent, le rapport entre le texte individuel et le vaste intertexte qui le sous-tend et le rend possible mérite, comme il le prétend, le nom de parodie ; et sous cet angle-là, dans ce sens un peu spécial, l'œuvre entière de Flaubert est éminemment parodique. Mais de quel écrivain ne pourrait-on pas en dire autant ? Et comment étudier un phénomène aussi universel ? Si tout écrit littéraire est parodique, mot et concept, selon moi, n'ont plus de sens.) Je laisse volontiers à des gens plus compétents la tâche de redéfinir les liens entre ces deux concepts (parodie et intertextualité) et plus spécifiquement (puisque pour moi la parodie consiste avant tout en une répétition avec quelques différences) de peser l'importance

relative de ces deux éléments constitutifs, tout en rappelant que pour la génération de critiques qui aujourd'hui font autorité, les constantes de la répétition sont nettement plus significatives que n'importe quelle différence : l'originalité n'a jamais eu, sans doute, plus mauvaise presse.

De toute façon, si la notion de parodie comporte bien, comme je l'ai affirmé, une *attitude* cohérente et suivie de la part de l'auteur et un *contrat* solide entre celui-ci et le lecteur, Flaubert est pour ainsi dire disqualifié par les travaux récents de Sartre, Barthes, Genette et Culler.

Que vient faire ici, donc, l'auteur de *Madame Bovary*, compte tenu de ces réserves ? C'est que pour le lire, en 1986, pour suivre les méandres de son ironie textuelle, il m'a semblé qu'il faut porter des verres à double foyer remarquablement similaires à ceux de l'analyste ou du simple usager de la parodie, habitués à avoir à l'œil simultanément un texte naïf parodié et un autre, plus sophistiqué, à la fois pareil et supérieur au premier. « La parodie est un cas de bilinguisme », déclare Sanda Golopentia-Eretescu⁶. Une génération plus tôt, Thibaudet avait qualifié de bilingue le style de Flaubert, s'inspirant directement, on le sait, de certaines lettres célèbres où le romancier décrit les difficultés qu'il a eues à maintenir l'équilibre entre l'ironie et le lyrisme. Aujourd'hui, on admet généralement (surtout depuis les travaux de critiques que je viens de nommer) qu'il avait la plume fendue ; d'où le besoin souvent noté de regarder deux fois, ou de lire au second degré, des textes qui persistent à vaciller entre le sens et le non-sens, devant lesquels le lecteur ne sait jamais — pour reprendre une formule qui est en train de devenir aussi familière que le fameux livre sur rien que Flaubert, un jour, aurait voulu écrire — « si l'on se fout de lui, oui ou non » ; d'où aussi les métaphores négatives (sclérose, figement, disjonction, décousu, sabotage, déréalisation, démoralisation) auxquelles des critiques de plus en plus nombreux ont recours pour décrire le fameux style. Pour beaucoup de lecteurs, surtout peut-être ceux qui n'ignorent pas tout à fait Beckett et la littérature post-moderniste, le rapport entre ce style et celui qui le décode est essentiellement antagonique ; plutôt que de mariage de « répertoires »⁷, il s'agit d'une lutte, d'un jeu d'escrime. Cependant — et ceci complique beaucoup les choses — ces romans n'en continuent pas moins à fonctionner

selon les normes de l'illusion « réaliste » ; par conséquent, tout en guettant les pièges analysés si magistralement par Culler, le lecteur doit prêter attention aux éléments les plus banalement traditionnels : aux personnages, à l'intrigue et même (si étrange que cela paraisse dans le climat critique actuel) au *sens*. Comme je l'ai souligné ailleurs⁸, s'il y a une problématique spécifiquement flaubertienne, celle-ci ne doit pas être envisagée comme une option, un choix entre deux approches (traditionnelle OU moderniste) ; selon moi, on devrait plutôt parler de lecture double, de la nécessité étrange (surréaliste, à certains égards) de lire simultanément de deux façons incompatibles, tantôt en profondeur, tantôt à la surface d'un texte à la fois opaque et transparent. L'hypothèse du présent travail, c'est que la relation entre les deux aspects de cette façon de lire est structurellement analogue au jeu dialectique qui relie le texte parodiant au texte parodié. Mettre donc les verres à double foyer familiers aux spécialistes de la parodie, c'est s'offrir la possibilité de mieux saisir la duplicité flaubertienne et peut-être, en même temps, de sortir de l'impasse théorique dans laquelle certains critiques récents nous ont acculés, dans leur empressement à privilégier le seul jeu verbal, aux dépens de tout effet de sens.

Les principaux éléments constitutifs de ce que je voudrais appeler l'effet parodie sont déjà familiers ; on les a souvent étudiés, quoique sous un angle différent. Je voudrais les discuter sous quatre rubriques, dont la dernière sera examinée plus en détail, étant la plus directement liée à la parodie traditionnelle. Ces quatre aspects sont, respectivement :

- A. Signifiant (/ ?) signifié : ou Bientôt le divorce ?
- B. À textes disjoints, lecteurs décontenancés.
- C. Une écriture ostensible : ou Faut-il qu'elle se montre de la sorte ?
- D. L'em(barde)age : ou Comment tout le reste se fait littérature.

A. Signifiant (/ ?) signifié

Tout lecteur de Flaubert, même le néophyte ne possédant pas la moindre notion de vocabulaire critique, doit reconnaître que le rapport entre le signifiant et le signifié, entre la forme et le fond d'autrefois, est bizarre, excentrique, mobile, sinon

parfois carrément louche. Une écriture discrète, apparemment conforme aux normes réalistes et qui permet au lecteur d'habiter l'univers de la fiction, tout d'un coup se montre, s'exhibe même, sans avertissement ni justification évidents; sa transparence « normale » fait place à une opacité provocatrice, au point où il nous arrive de taxer l'auteur de badinage, de virtuosité exhibitionniste. L'arrivée d'Henry, dans la première *Éducation*, le résumé des études respectives de Frédéric et Deslauriers dans celle de 1869 sont des exemples typiques de cette visibilité inopinée :

Quand sa mère fut restée huit jours avec lui, qu'elle l'eut installé, nippé et emménagé, quand ils furent allés ensemble deux fois au Musée de Versailles, une fois à Saint-Cloud, trois fois à l'Opéra-Comique, une fois aux Gobelins, une fois au puits de Grenelle, une trentaine de fois dans divers passages pour acheter divers objets, la bonne femme songea à se séparer de son fils; elle lui fit d'abord mille recommandations sur beaucoup de choses qu'elle ne connaissait pas, puis l'engagea au travail, à la bonne conduite, à l'économie⁹.

[...] ... ses progrès furent rapides, car il les abordait avec les forces jeunes et dans l'orgueil d'une intelligence qui s'affranchit: Jouffroy, Cousin, Laromiguière, Malebranche, les Écossais, tout ce que la bibliothèque contenait y passa. Il avait eu besoin d'en voler la clef pour se procurer des livres.

Les distractions de Frédéric étaient moins sérieuses. Il dessina dans la rue des Trois-Rois la généalogie du Christ, sculptée sur un poteau, puis le portail de la cathédrale. Après les drames moyen-âge, il entama les mémoires: Froissart, Commynes, Pierre de l'Estoile, Brantôme¹⁰.

Il est évidemment possible de justifier, de « motiver » (comme le disaient les formalistes russes) ces listes de noms arrachés sans plus de façons à l'encyclopédie, ou le « deux fois, une fois, une trentaine de fois », en se référant aux stéréotypes du code culturel, auxquels se conforment (on peut du moins le soutenir sans trop d'exagération) les mères de province prenant leur départ, dans le premier cas, les étudiants à l'appétit culturel vorace, dans le second. Cependant, l'ironie est si diffuse, le contexte immédiat offre si peu d'indices que c'est bien la mère et le fils, puis les deux étudiants qui en sont respectivement les victimes, qu'une telle récupération ne paraît guère justifiée. L'image que l'on s'était faite de deux univers fictifs, brusquement, se brouille au profit des seuls mots, des procédés fictionnels dont on est obligé de reconnaître le caractère artificiel et arbitraire; changement qui rappelle la « mise à nu des procédés » que certains théoriciens considèrent comme le trait essentiel de la parodie¹¹. C'est

cette mise en évidence inattendue du signifiant (ainsi que l'interruption ou la destruction de l'illusion romanesque qu'elle entraîne) que soulignent la plupart des flaubertistes contemporains. Pourtant, le phénomène inverse se rencontre presque aussi fréquemment ; au moment le plus inopportun, en plein récit pur, une remarque générale, une récapitulation, un résumé obligent le lecteur à reconnaître le rôle primordial du signifié. Ainsi le fameux « il serait maintenant impossible à aucun de nous de se rien rappeler de lui » dans le portrait de Charles Bovary frappe surtout par son incongruité ; dans un récit aussi discret, qui se fait tout seul, l'omniscience flagrante met en lumière le caractère arbitraire des conventions romanesques, tout en sabotant la fiabilité du narrateur. Le dernier paragraphe du chapitre 2 de la première *Éducation* exploite le même type d'incongruité :

Il songea aussi à la petite fille qu'il avait aimée à sept ans, à la demoiselle qui l'avait ému à douze, à la dame qui l'avait tourmenté plus tard : il se rappela successivement tous les lieux où il les avait vues, il tâcha même de reconstruire tous les mots oubliés qu'elles avaient pu lui dire, mais sa mémoire avait perdu quelques-uns de leurs traits ; il se rappelait seulement les yeux de l'une, la voix de l'autre, ou bien rien qu'un certain geste, au souvenir duquel son cœur tressaillit tout entier.

Il voulut faire des vers appropriés à son état d'esprit, mais comme il fut longtemps à attraper la rime du second, il s'arrêta, tout court. Il voulut ensuite écrire des pensées détachées, mais il n'en trouva aucune ¹².

Évidemment, avoir des pensées détachées, et les écrire, ce sont deux choses bien différentes ; néanmoins, on ne saurait nier que la fin de la phrase (« n'en trouva aucune ») à la suite de tout un paragraphe de « pensées détachées » jure avec la logique la plus élémentaire et, rétroactivement, met en question le sérieux du passage entier. Le récit reprendra son cours, comme si de rien n'était, mais (dans les derniers romans surtout) de telles anicroches provoquent chez le lecteur un certain malaise, comme si une espèce d'épilepsie textuelle menaçait la surface calme de la narration bien faite...

B. À textes disjoints... et, du même coup

C. Une écriture ostensible

Depuis une génération au moins, les spécialistes discutent le rôle des « trous » ou des « blancs » dans le discours flaubertien. Nul besoin de revenir donc sur cette incongruité

fondamentale. En revanche, il n'est peut-être pas inutile de rappeler les effets de lecture auxquels ce décousu donne lieu, ainsi que la gymnastique mentale requise pour saisir des textes à la fois scriptibles et lisibles et les conséquences implicites de la thèse de Culler, selon laquelle le projet flaubertien consisterait avant tout à frustrer les efforts du lecteur pour comprendre ce qu'il lit. Pour nous en tenir à une seule catégorie d'exemples (mais une des plus importantes), a-t-on assez souligné la différence entre une description conventionnelle qui nous invite à imaginer la scène ou l'objet décrits et une écriture autoréférentielle qui, tout en décrivant, renvoyant toujours au « monde » hors-textuel, semble en même temps suivre son mouvement propre, autonome, une loi de composition intrinsèque et dont le résultat fait penser à quelque exercice de style ? Tout dépend, dans ces cas, du contexte dans lequel le passage « suspect » se trouve. Ainsi, à la célèbre description du château de la Vaubyessard que motivent — malgré une série de détails un peu trop typiques — les velléités mondaines de l'héroïne, on pourrait opposer le tableau des passagers de la *Ville-de-Montereau* :

Comme on avait coutume alors de se vêtir sordidement en voyage, presque tous portaient de vieilles calottes grecques ou des chapeaux déteints, de maigres habits noirs, râpés par le frottement du bureau, ou des redingotes ouvrant la capsule de leurs boutons pour avoir trop servi au magasin ; çà et là, quelque gilet à châle laissait voir une chemise de calicot, maculée de café ; des épingles de chrysocale piquaient des cravates en lambeaux ; des sous-pieds cousus retenaient des chaussons en lisière ; deux ou trois gredins qui tenaient des bambous à ganse de cuire lançaient des regards obliques, et des pères de famille ouvraient de gros yeux, en faisant des questions [...] Le pont était sali par des écales de noix, des bouts de cigares, des pelures de poires, des détritres de charcuterie apportée dans du papier [...]¹³

Sans rapport particulier avec ce qui précède (le portrait de Frédéric), ni ce qui suit (la rencontre avec Arnoux), animée d'une vague hostilité (mais envers qui ou quoi ?), cette description frappe par sa gratuité ; elle serait parfaitement à sa place dans une anthologie de morceaux choisis, destinée au public scolaire, comme exemple, ou parodie d'exemple, de la prose naturaliste, bien complet des détails sordides que les historiens de la littérature nous ont habitués à reconnaître. Je souligne que ce n'est pas le style en tant que tel qui prête à suspicion — dans un roman de Zola, le passage passerait inaperçu — mais l'hiatus qui se creuse entre un tel étalage de

virtuosité descriptive et le contexte immédiat qui le met en relief. Un des meilleurs exemples de cette mise en évidence de l'écriture se trouve dans la description de la forêt de Franchard, vue d'abord par un narrateur sensible aux qualités fantastiques du paysage (avec ses échos de Poe et d'Hoffman), puis, au moment où la cacophonie des formes atteint son comble, par un Frédéric un peu moins poétique, enfin, à la fin de la scène, par la prosaïque Rosanette :

La diversité des arbres faisait un spectacle changeant. Les hêtres, à l'écorce blanche et lisse, entremêlaient leurs couronnes ; des frênes courbaient mollement leurs glauques ramures ; dans les cèpées de charme, des houx pareils à du bronze se hérissaient ; puis venaient une file de minces bouleaux, inclinés dans des attitudes élégiaques ; et les pins, symétriques comme des tuyaux d'orgue, en se balançant continuellement, semblaient chanter. Il y avait des chênes rugueux, énormes, qui se convulsaient, s'étiraient du sol, s'étreignaient les uns les autres, et, fermes sur leurs troncs, pareils à des torses, se lançaient avec leurs bras nus des appels de désespoir, des menaces furibondes, comme un groupe de Titans immobilisés dans leur colère [...]

Le catalogue des noms, animé par une série de métaphores distinctement littéraires, aboutit à une sorte de pandémonium, une cacophonie épique ou biblique (mais à quelle fin ?) :

[...] Un bruit de fer, des coups drus et nombreux sonnaient : c'était, au flanc d'une colline, une compagnie de carriers battant les roches. Elles se multipliaient de plus en plus, et finissaient par emplir tout le paysage, cubiques comme des maisons, plates comme des dalles, s'étayant, se surplombant, se confondant, telles que les ruines méconnaissables et monstrueuses de quelque cité disparue. Mais la furie même de leur chaos fait plutôt rêver à des volcans, à des déluges, aux grands cataclysmes ignorés.

Emporté par le rythme des phrases sonores, Flaubert rêve, et fait rêver, à ces grands cataclysmes ignorés. Mais, comme on aurait pu se l'imaginer, la réaction des protagonistes est plus terre-à-terre :

Frédéric disait qu'ils étaient là depuis le commencement du monde et resteraient ainsi jusqu'à la fin ; Rosanette détournait la tête, en affirmant que « ça la rendait folle », et s'en allait cueillir des bruyères. Leurs petites fleurs violettes, tassées les unes près des autres, formaient des plaques inégales, et la terre qui s'écroulait de dessous mettait comme des franges noires au bord des sables pailletés de mica ¹⁴.

En plus du *decrecendo subito* de la transition finale (des «grands cataclysmes» on passe à «s'en allait cueillir des bruyères» en moins d'une phrase) ce qui décontextualise le passage, activant les guillemets invisibles dont parlent

R. Barthes et G. Genette, c'est la suite immédiate : après une évocation tout aussi dramatique des rochers aux formes animales, le récit du voyage de la lune de miel reprend son cours, comme si cet interlude hallucinatoire n'avait pas eu lieu ; oubliant la fin du monde, les amoureux poursuivent leur idylle dont l'évocation est aussi rongée de clichés que la première rencontre d'Emma et Léon. Pourquoi donc tout ce bruit et toute cette fureur ? De deux choses l'une : ou bien ces arbres tordus, ces rochers titanesques sont significatifs, ou ils ne le sont pas. Et s'ils ne le sont pas, qu'est-ce que le lecteur est censé faire dans le « blanc » qui s'ouvre entre ce passage et le récit laconique qui l'entoure ? La tradition, nos habitudes critiques veulent que pareilles lacunes soient comblées ; puisque le contrat du genre présuppose unité et continuité, elles posent un défi et demandent à être interprétées. Dans ce cas particulier, le déchaînement des forces de la nature peut se lire comme l'équivalent métaphorique ou symbolique de la Révolution qui vient d'éclater à Paris pendant que Frédéric et Rosanette filent leur amour presque parfait. Pour le lecteur sensible aux échos intertextuels le passage aura la dimension d'une variation sur le thème littéraire familial (surtout depuis *Faust* et le *Prélude* de Wordsworth) de l'Épouvantable Visage de la Nature. Sur le plan psychologique, l'épisode met en relief l'écart énorme entre le héros rêveur et sa maîtresse impossible. C'est aussi, bien entendu, une excellente illustration du thème de l'anti-héros dont les critiques du XX^e siècle ont fait tant de cas. Toutes ces lectures (et j'en oublie) sont possibles, légitimes ; mais c'est en optant pour l'une ou l'autre, précisément, que l'on risque de déformer le texte, car Flaubert, lui, n'opte pas : contradictions et incongruités sont opératoires dans la mesure où elles ne sont pas résolues.

Si j'ai pris une description pour illustrer le caractère curieusement ostensible de l'écriture flaubertienne, c'est parce qu'elle présente un contraste assez frappant avec la description réaliste conventionnelle, relativement docile et discrète. Mais il faut insister sur le fait que cette gratuité intermittente (et l'effet parodie qu'elle produit, suite à ce que j'ai défini ailleurs comme un dessèchement de la glu sémantique) ne sont pas limités à un seul type de discours, tous les styles peuvent en être contaminés. Ainsi, par exemple, les sommaires peuvent devenir (ou, momentanément, paraître) trop sommaires — je

pense au portrait initial d'Arnoux, ou à la vie intérieure du père d'Emma, entrevue en quelques phrases lyriques, après les noces — les monologues caricaturalement romantiques, les dialogues trop dialogués (surtout dans les scènes collectives, genre bal ou comices agricoles, où le *staccato* des échanges fait infailliblement penser à *Illusions perdues*). Je me demande si le récit même, poursuivant tout doucement son chemin, sans que l'on tienne le moindre compte des écueils, paradoxes ou contradictions heurtés en cours de route, ne pourrait être considéré, dans sa monotone continuation, comme une parodie implicite de l'art de conter : « Deux mois plus tard, Frédéric [...] songea [...] » ; « six semaines s'écoulèrent. Rodolphe ne revint pas. Un soir, enfin, il parut [...] » ; un roman, n'est-ce pas d'abord une série d'événements qui se succèdent, plutôt que la pyramide qui obsédait Flaubert ou les débuts, milieux et fins chers à la critique formaliste ? (Si une telle assertion vous gêne, pensez à l'art de Boccace ou de Chaucer, aux *Mille et une Nuits* ; ou faites-en l'essai auprès de vos enfants...)

D. L'em(barde)age

De tous les traits du style flaubertien susceptibles de briser l'illusion romanesque, en attirant l'attention du lecteur sur les procédés de la fiction, le plus important, selon moi, le plus proche de la parodie et le moins étudié jusqu'ici, c'est sa tendance à dégénérer en « littérature », au sens péjoratif du mot, c'est-à-dire aux formes et formules stéréotypées. Personne n'ignore l'importance des clichés pour Flaubert : c'est peut-être sa plus grande obsession. Mais il ne faut pas perdre de vue que c'est le déjà-écrit, plutôt que le déjà-dit, qui constitue l'infrastructure implicite des romans majeurs. On pense avant tout à Emma, déformée par la lecture de mauvais livres et poussée par la fatalité dans des situations qui auraient pu être tirées de cette même paralittérature. Mais à vrai dire, la plupart des protagonistes souffrent du syndrome Bovary, maladie des formes (et non seulement de l'imagination), puisque c'est l'écriture qui (comme le dit G. Genette à propos du « réel ») « se met à déglisser, ou plutôt à se gripper sérieusement »¹⁵. Les trois héros des deux *Éductions* sont particulièrement sujets à des éclats de lyrisme romantique qui, par leur extravagance, leur qualité livresque affichée,

frisent l'auto-parodie. Écoutons les réflexions du narrateur au sujet d'Henry d'abord, puis celles de Frédéric sur Madame Arnoux :

Mais Henry espérait, il attendait, il rêvait, il souhaitait, il croyait encore à la volupté qui s'écoule du regard des femmes et à toute la réalité du bonheur de la vie, époque d'illusions, où l'amour bourgeoise dans l'âme. Ah ! savoure-la, enfant, savoure-la, la première brise parfumée qui s'élève de ton esprit ; écoute le premier battement de ton cœur tressaillant, car bientôt il ne battra plus que pour la haine, car il s'arrêtera ensuite comme le balancier cassé d'une horloge, car viendra vite la saison où les feuilles tombent, où les cheveux blanchissent, où toutes les étoiles filent de ce vaste firmament, dont les feux s'éteignent tour à tour¹⁶.

Quand il allait au Jardin des Plantes, la vue d'un palmier l'entraînait vers des pays lointains. Ils voyageaient ensemble, au dos des dromadaires, sous le tendelet des éléphants, dans la cabine d'un yacht parmi des archipels bleus, ou côte à côte sur deux mulets à clochettes, qui trébuchent dans les herbes contre des colonnes brisées. Quelquefois, il s'arrêtait au Louvre devant de vieux tableaux ; et son amour l'embrasant jusque dans les siècles disparus, il la substituait aux personnages des peintures. Coiffée d'un hénin, elle priait à genoux derrière un vitrage de plomb. Seigneuresse des Castilles ou des Flandres, elle se tenait assise, avec une fraise empesée et un corps de baleines à gros bouillons [...]¹⁷

Quelle que soit notre réaction à ces passages à la fois très sérieux et très comiques, ils sont d'excellents exemples de l'indécidabilité de l'écriture flaubertienne. Une certaine ironie, incontestablement, les travaille ; mais l'on a du mal à décider si ce sont les héros — en l'occurrence si peu héroïques — ou les conventions romanesques en tant que telles qui en sont la victime, tant le roman à prétentions littéraires que nous sommes en train de lire ressemble formellement au roman à quatre sous implicite qui l'accompagne en sourdine et, périodiquement, tout au moins pour le lecteur averti, le fait sortir du ton. Si le lecteur hésite, c'est qu'il s'agit d'une écriture dont on ne sait pas trop que faire. Que faire, par exemple, dans l'extrait de la première *Éducation*, de la concentration de métaphores usées, d'images toutes faites (« car viendra vite la saison où les feuilles tombent... » etc.) ou de ce « corps de baleines à gros bouillons » relatif à Madame Arnoux ?

Pour illustrer cet embardage livresque, j'ai choisi exprès des exemples flagrants qui rappellent le sarcasme ouvert que Flaubert a réservé aux lectures d'Emma, à l'insensibilité de Rodolphe et à l'ambition d'Homais. Mais je dois insister sur le

fait que le phénomène est généralement plus subtil et qu'il contamine les passages les plus sérieux, même les plus solennels. Si la tentation de Madame Arnoux (pendant la maladie de son fils) ne dégénère pas en mélodrame, c'est de justesse. Et il n'est point certain que l'évocation du calme post-coïtal d'Emma et de Rodolphe (ce dernier, «cigare aux dents, réparant avec son canif une des deux brides cassées») soit aussi pure d'ironie corrosive que le prétendait Thibaudet il y a un demi-siècle¹⁸.

Deux principes d'organisation (ou de désorganisation) semblent être à l'œuvre dans de tels passages. D'abord une incongruité fondamentale, conséquence du fait que les divers énoncés (descriptions, analyses, monologues intérieurs, dialogues etc.) disent trop, ou trop peu, sur le contexte qu'ils sont censés éclairer. Deuxièmement, la fameuse impassivité, le silence provocateur qui accompagne ces moments où l'on se serait attendu, précisément, à une explication ou un commentaire. Ainsi l'écriture, dans un premier mouvement, se fait remarquer par sa littérarité excessive; puis — au lieu de thématiser le procédé «dénudé» (stratégie familière, remontant à *Don Quichotte* au moins, par laquelle le livre-objet devient son propre sujet, et le lecteur un complice dans le jeu métatextuel) — le narrateur laconique reprend le fil de son récit comme si de rien n'était. Geste qui explique, sans doute, pourquoi des critiques aussi perspicaces que R. Barthes, G. Genette et S. Felman¹⁹ reviennent tous les cinq ou dix ans à la notion de la folie du texte flaubertien. Et des facteurs contribuant à cette impression de folie (rythme décousu, incongruités sémantiques etc.), le fait que Flaubert ait réduit au minimum la ligne qui sépare la littérature «proprement dite» et la paralittérature qui, en un sens, la double n'est pas des moins importants. Pour contrôler ou réparer les effets de ce délire potentiel, on s'attend à une présence, une voix narrative organisatrice; mais dans la plupart des cas, cette voix se tait. Dans les rares occasions où elle se fait entendre, elle semble fausse, ou cassée.

Bien entendu, Flaubert n'est ni le premier ni le dernier à exploiter ce genre d'ironie textuelle, même s'il figure parmi ceux qui l'ont pratiquée avec le plus de finesse et de succès. Poétiquement, elle fonctionne surtout grâce à des effets

de surprise, en brouillant notre « horizon d'attente ». Historiquement, elle est à la fois impasse (comme l'a découvert André Gide) et, comme le disait Mann dans le passage par lequel j'ai commencé, source de renouvellement possible. Pour illustrer cette dernière possibilité et avant de quitter le thème de l'em(barde)age (qui, au fond, est une « littérisation » parodique), je voudrais revenir à Mann, spécifiquement au premier chapitre de sa *Mort à Venise* ; surtout parce que c'est très simplement le passage le plus purement flaubertien que j'aie pu trouver. Pour en saisir le caractère bizarre, je rappelle que le lecteur ne sait encore pratiquement rien du héros, à part le fait que, voyant un inconnu qui semble être un étranger, il se demande s'il ne devrait pas se remettre, lui aussi, à voyager :

C'était envie de voyager, rien de plus ; mais à vrai dire une envie passionnée, le prenant en coup de foudre, et s'exaltant jusqu'à l'hallucination. Son désir se faisait visionnaire, son imagination, qui n'avait point encore reposé depuis le travail du matin, inventait une illustration à chacune des mille merveilles, des mille horreurs de la terre, que d'un coup elle tâchait de se représenter : il voyait — il le voyait — un paysage, un marais des tropiques, sous un ciel de vapeurs, moite, exubérant et monstrueux, une sorte de chaos primitif fait d'îles, de lagunes et de bras de rivière chariant du limon ; d'une profusion de fougères luxuriantes, d'un abîme végétal de plantes grasses, gonflées, épanouies en fantastiques floraisons, il voyait d'un bout à l'autre de l'horizon surgir des palmiers aux troncs velus ; il voyait des arbres aux difformités bizarres jeter en l'air des racines qui revenaient ensuite prendre terre, plonger dans l'ombre et l'éclat d'un océan aux flots glauques et figés, où, entre des fleurs flottant à la surface, blanches comme du lait et larges comme des jattes, des oiseaux exotiques au bec informe se tenaient sur les bas-fonds, le cou rentré dans les ailes, l'œil de côté et le regard immobile ; il voyait étinceler les prunelles d'un tigre tapi entre les cannes noueuses d'un fourré de bambous — et il sentit son cœur battre plus fort, d'horreur et d'énigmatique désir. Puis la vision s'évanouit [...] ²⁰

Si le caractère de von Aschenbach, sa tournure d'esprit nous étaient plus familiers, on aurait moins de mal à motiver le ton ampoulé du passage ; mais, tel qu'on le découvre dans les toutes premières pages du livre, il frappe par un certain excès ; la prolifération des détails, les archaïsmes, une emphase dont il n'est point sûr que le narrateur se moque, concourent à produire une impression d'incongruité ou, plus exactement, d'autonomie ; on dirait que l'écriture suit ses propres lois ou celles des livres de voyage : sème — jungle

imaginaire, rêves exotiques, dans le système S/Z. La force poétique de l'hallucination est indéniable, mais, compte tenu du contexte informationnel et de l'humour allègre, presque fantasque, du narrateur, l'on se demande où pareille éloquence pourra bien mener. D'où la tonalité double, fêlée, qui, comme il arrive si souvent chez Flaubert, nous laisse perplexes.

Autonomie du langage. Mise à nu des procédés. Révolte des signifiants. Autant d'idées reçues de la critique contemporaine; cela n'a rien de très original que de signaler leur importance chez Flaubert. Pour aller au-delà de cette simple constatation — mais sans s'embarquer toutefois dans une redéfinition personnelle de la métafiction — il convient de rappeler les conséquences génériques d'une telle «révolte du langage poétique», c'est-à-dire les possibilités dont dispose l'auteur qui s'y risque...

Premièrement, les mots peuvent célébrer leur indépendance dans une fête purement ludique. Aventure qui l'associe tout particulièrement à Rabelais, mais dont les précédents dans la littérature du Moyen-âge, les parallèles du côté de Shakespeare, ne sont pas difficiles à trouver. L'âge dit de la raison, au XVII^e et XVIII^e siècles, mettra le frein à cette exubérance verbale, la page de Sterne sur les verbes auxiliaires (et UN OURS BLANC²¹) étant une belle exception à la règle. Vers la fin du XIX^e siècle, les auteurs du «nonsense» en général, les pataphysiciens en particulier feront de leur mieux pour renouveler cette tradition. À quelques pages de *Bouvard et Pécuchet* près, Flaubert ne se livre pas à de tels exercices.

La deuxième possibilité, c'est d'exploiter les qualités rétives, instables, arbitraires du langage pour créer un monde nouveau, jusqu'alors inconnu. C'est la solution la plus ambitieuse, celle des poètes symbolistes et surréalistes. Malgré son désir souvent réitéré de «faire rêver», et les aspects poétiques du style familiers à tous, cette solution ne me semble pas centrale, elle non plus, dans le projet flaubertien.

La troisième possibilité, d'importance capitale dans l'histoire du roman, consiste à mettre en évidence les conventions romanesques elles-mêmes afin que le geste narratif devienne partiellement ou totalement le sujet de la narration. Nul besoin de souligner la permanence de cette tradition d'anti-roman, depuis le premier chapitre si extraordinaire de la

deuxième partie de *Don Quichotte*. Geste ludique chez Sterne et Diderot, symbolique (ou mystique) chez Novalis, intime (ou pseudo-confessionnel) chez Gide, tous les trois chez le Fowles de *Sarah et le lieutenant français*, son rôle peut être secondaire (cf. les apartés d'un Furetière) ou essentiel, constitutif du contract fictif (*Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, de Calvino). Mais quel que soit le biais adopté, ce mode « proto-romantique » — pour reprendre la définition de D.C. Muecke²² — présuppose la présence d'un auteur implicite, ou du moins (si celui-ci s'efface) une attitude d'ensemble cohérente qui permette au lecteur d'être, et de se savoir, complice, en passant d'une lecture naïve à une lecture mieux informée, avertie, plus sophistiquée. (Voir à ce sujet les remarques de Wayne Booth dans son ouvrage sur la rhétorique de l'ironie, 1974). Les lettres de Flaubert contiennent plusieurs indications qu'il détestait cette stratégie si chère aux romantiques allemands; à partir de *Madame Bovary*, son œuvre n'en porte aucune trace. Les petits à-côté rassurants au moyen desquels un Fielding ou un Pirandello sollicitent notre complicité n'étaient pas du tout son genre; quant à flatter le lecteur, c'était (comme Sartre l'a montré de façon magistrale) le dernier de ses soucis.

La quatrième solution au dilemme que pose le dérapage langagier, celle de Flaubert, est sans doute la plus radicale et la plus déconcertante, en ce qu'elle nous propose deux voies d'accès parallèles et mutuellement incompatibles au même texte, d'où l'impression intermittente que l'écriture la plus innocente sonne faux. Elle consiste à saboter le texte donné, puis, une fois que les mines (sémantiques, syntaxiques, structurales, etc.) sont bien en place, à reprendre le plus innocemment du monde le fil du récit « réaliste ». Il est aussi normal que légitime que l'on prête, de nos jours, une attention particulière à ce type de sabotage. Ne perdons pas de vue, quand même, que les différents types de piège ne peuvent fonctionner que dans un contexte de surprise, comme des rugosités exceptionnelles sur la surface lisse d'un récit conventionnel. Culler a très bien montré comment Flaubert démoralise le lecteur, en l'empêchant de comprendre ce qu'il est en train de lire. La question qu'il ne pose pas, c'est pourquoi ce lecteur démoralisé, étant tombé dans un des fameux pièges, demeure assez naïf (ou le redevient ?) pour être victime du

suivant ; en d'autres termes, pourquoi lui au moins n'est pas éduqué de la façon que S. Fish²³ a étudiée avec tant de finesse. La thèse de Culler présuppose une ambiguïté essentiellement linéaire ; il préconise un « Flaubert » qui consisterait de grandes tranches d'écriture innocente, sérieuse, invitant une lecture mimétique, mais ponctuée d'une série de passages suspects. Mais, comme j'ai essayé de le montrer ici à l'aide des verres à double foyer requis pour l'analyse de la parodie, il s'agirait plutôt d'une aporie de simultanéité, puisque une fois admise la possibilité de citation moqueuse sans guillemets d'un infratexte implicite, tout type de texte risque de paraître momentanément suspect. « La couleur de la parodie, c'est chatoïement » écrit G. Idt en 1969²⁴. Je laisse à des collègues plus compétents de juger à quel point cette image correspond à leur propre notion de la parodie. Pour ma part, elle me paraît décrire admirablement l'effet parodie que j'ai essayé de cerner ici, effet qui dépend moins de traits de style inhérents, d'ailleurs, que des stratégies que le lecteur est obligé d'adopter envers le texte chatoyant ; là où on s'attendait à une banale mimesis de la vie, on surprend une mimesis du langage²⁵. S'il y a une voix dans la machine narrative, elle est fêlée : sous la surface des formes conventionnelles, une folie générale menace le contrat fictionnel...

À défaut de conclusion, une dernière question. Reconnaître la présence, analyser la fonction de l'effet parodie, c'est peut-être ajouter une note importante à la thèse de Culler, en ce que le concept (si mon hypothèse est correcte) permet de souligner le caractère simultané (et non pas successif) de l'indécidabilité flaubertienne. Mais le *plaisir* de ces textes demeure tel qu'on l'a représenté dans *L'Idiot de la famille* ou *the Uses of Uncertainty*²⁶, avec, comme source, le principe de démoralisation. Il me paraît légitime de se demander si la lecture de « Flaubert aujourd'hui » doit comporter cette part fondamentale de masochisme. Dans le passé, c'était d'abord une certaine *vérité* (Emma comme le portrait authentique d'un certain type de femme, Frédéric comme un représentant de l'histoire morale d'une génération), puis, chez les universitaires surtout, une certaine *beauté* que l'on demandait, et que l'on découvrait dans ces romans : avant Barthes et Sartre, c'était la qualité formelle de l'écriture que les meilleurs interprètes (Thibaudet, Rousset, Richard, Fairlie, Brombert) nous invitaient à apprécier. Aujourd'hui, plutôt que vérité, c'est la mise

en question de toute espèce de vérité qui fascine (d'où la popularité de *Bouvard et Pécuchet*) ; la beauté du style paraît elle aussi relever d'une mode un peu surannée. Comment expliquer donc la multiplication des travaux consacrés à cet auteur ? Question vaste, qu'il ne saurait pas être question d'aborder ici. Je me contenterai de mentionner en terminant deux hypothèses (tirées de la théorie des genres et de la phénoménologie de la lecture respectivement) sur le rapport possible entre l'ambiguïté radicale de ces textes et le plaisir que des lecteurs de plus en plus nombreux, semble-t-il, persistent à y trouver.

Dans *Le Degré zéro de l'écriture*²⁷, Barthes compare la littérature au phosphore, brillant le plus au moment où elle tente de mourir. Dans l'histoire de chaque genre, il existe un certain nombre d'œuvres-limite qui exploitent, jusqu'à leur point d'épuisement, les possibilités formelles du genre en question, œuvres qui ne manquent pas de provoquer chez le lecteur un frisson nouveau, dans la mesure où elles sont toujours sur le point de devenir autre chose. Dans la période qui m'intéresse, les exemples les plus frappants de cette pourriture noble se trouvent chez Cézanne, dont les derniers tableaux surtout nous suspendent (parce qu'ils sont en suspens) entre deux techniques, deux visions du monde, deux philosophies de la peinture. Mais l'on trouve des phénomènes analogues (provoquant la même hésitation et, selon moi, le même type de plaisir) dans les désaccords du dernier Beethoven, dans les clichés poétiques de Chekhov, ou le flottement moral de certaines pièces classiques (le cycle Henry de Shakespeare, ou *Dom Juan* de Molière). *Bouvard et Pécuchet*, la deuxième *Éducation* et (on peut du moins l'affirmer) *Madame Bovary* et *Trois Contes* méritent de figurer à côté de ces œuvres illustres, dont la force esthétique est une conséquence directe de leur ambiguïté radicale. Si l'on n'est jamais sûr, en lisant Flaubert, « si l'on se fout de nous, oui ou non » c'est qu'il se manifeste chez lui une révolution du langage romanesque moins évidente mais non moins importante que celle que J. Kristeva a étudiée dans l'histoire de la poésie de la même époque.

L'approche générique ne peut donner, pourtant, qu'une idée approximative du sabotage flaubertien (dont l'effet parodie n'est du reste qu'un seul aspect). Pour en comprendre les

mécanismes, c'est plutôt du côté herméneutique qu'il convient de nous tourner. Si l'on met de côté, ou, du moins provisoirement, entre parenthèses, la question du sens — question que Flaubert lui-même, à en juger par ses lettres, considérait comme secondaire ; si l'on prend au sérieux les tentatives de Roland Barthes (hélas incomplètes) pour fonder une nouvelle grammaire du plaisir esthétique ; si enfin, on se souvient du caractère érotique du vocabulaire critique auquel les spécialistes récents ont presque infailliblement recours pour rendre compte de la démoralisation stylistique que Flaubert semble bien avoir pratiquée, on finira par reconnaître qu'il s'agit avant tout d'une rhétorique de provocation, d'un taquinage à retardement : une série d'offres (beauté, vérité, sens) qui, sans jamais être retirées tout à fait, ne sont jamais satisfaites non plus ; d'où notre impression d'être tenu en suspens. (À cette provocation statique ou circulaire, on pourrait opposer l'art téléologique d'un H. James, qui se livre peu à peu, selon les règles du *strip-tease* traditionnel.)

On n'a pas, à ma connaissance, une histoire du roman au XIX^e siècle du point de vue de la phénoménologie de la lecture, projet sans doute chimérique. Si toutefois quelqu'un devait le mener à bien, nous serions mieux équipés pour apprécier les rapports étroits entre la vision colonialiste ou expansionniste du monde et des fictions basées elles aussi sur des actes de possession. Connaître l'univers balzacien — ou dickensien, ou tolstoïen — c'est surtout se l'approprier, l'absorber, le digérer, pour en faire une partie de nous-même. C'est pourquoi (tout enseignant doit le reconnaître) il est si facile et si agréable de parler ces univers, de les redire. Mais Flaubert, en vrai romantique attardé malgré lui, savait que les joies de la capture, de l'appropriation ou de la possession ne sont ni les seules ni les meilleures, qu'entrevoir sa proie sans jamais la saisir tout à fait peut causer un plaisir tout aussi vif. Ce qui explique peut-être la passion et la patience de sa chasse aux mots ; mots qui aujourd'hui offrent autant de résistance au lecteur-consommateur qu'ils l'avaient fait au créateur. C'est ce type de défi que Flaubert, comme Mallarmé, continue à nous poser.

Notes

- ¹ Thomas Mann, *Doktor Faustus, Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fischer-Verlag, 1960, VI, p. 322.
- ² *Ibid.*, X, p. 632.
- ³ B. Alleman : « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, 36, 1978, surtout pp. 396-7. Cf. aussi son *Ironie und Dichtung*, Neske, Pfullingen, 1956.
- ⁴ D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, London, Methuen, 1969. (On n'a pas appliqué à Flaubert, à ma connaissance, la distinction capitale que fait Muecke entre l'objet du geste ironique et sa victime, distinction pourtant très pertinente ; on relève beaucoup d'exemples, dans une lecture comme celle de Culler, où Emma ou Léon sont les objets, alors que le lecteur peut être considéré comme la vraie victime...)
- ⁵ Michel Butor, « La critique et l'invention », *Critique*, 247, 1967, pp. 983-995.
- ⁶ Sanda Golopentia-Eretescu, « Grammaire de la parodie », *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 6, 1969, p. 171.
- ⁷ Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
- ⁸ Graham Falconer, « Belief and Disbelief in *L'Éducation sentimentale* », *Nineteenth Century French Studies*, Spring 1984, pp. 329-343.
- ⁹ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1964, t. I, p. 278.
- ¹⁰ *Idem*, t. II, p. 12.
- ¹¹ I. Tynianov, « Destruction, parodie », dans *Change*, 2, Seuil, 1969, pp. 67-76.
- ¹² Gustave Flaubert, t. I, pp. 279-280.
- ¹³ *Idem*, t. II, p. 9.
- ¹⁴ *Idem*, t. II, pp. 126-7.
- ¹⁵ Gérard Genette, « Flaubert par Proust », *L'Arc*, 79, 1980, p. 17.
- ¹⁶ Gustave Flaubert, t. I, p. 290.
- ¹⁷ *Idem*, t. II, p. 33.
- ¹⁸ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1922, p. 102.
- ¹⁹ Shoshana Felman, « Thématique et Rhétorique, ou la folie du texte », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, pp. 16-39.
- ²⁰ Thomas Mann, *La Mort à Venise*, trad. par F. Bertaux et Ch. Sigwalt, Fayard, 1947, Livre de poche, pp. 38-9.
- ²¹ Lawrence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, New York, Modern Library, 1949, vol. 5, ch. XLIII.
- ²² D.C. Muecke, pp. 164 ss.
- ²³ Stanley Fish, *Self-Consuming Artifacts*, Berkeley, University of California Press, 1972.
- ²⁴ Geneviève Idt, « L'Auto-parodie dans *Les Mots* de Sartre », *Cahiers du XX^e siècle*, 1976, p. 59.
- ²⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- ²⁶ Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, London & Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- ²⁷ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 31.